GEMÄLDE ALTER MEISTER IN DEN FARBEN DER ORIGINALE



7. BAND 1912 HEFT 2

ABONNEMENTSPREIS FÜR 12 MONATSHEFTE 24 MARK, EINZELHEFT 3 MARK, EINZELBLÄTTER 1 MARK

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

DIE GALERIEN EUROPAS

VII. BAND 1912 / HEFT 2

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Francisco Goya, Der Hampelmann / Velazquez, Reiterbildnis des Infanten Baltasar Carlos / Tizian, Venus mit dem Orgelspieler / Francisco Goya, Die Erschießung / Raffael, Bildnis des Kardinals Scarramuccia Trivulzio



Francisco Goya

(1746—1828)

Der Hampelmann (el pelele)

Leinwand; 267 × 160 cm

Madrid, Prado

Wie man unschwer erkennt, weisen die Arbeiten Goyas, die er als Entwürfe für die Madrider Teppichmanufaktur ausführte, zwei verschiedene Techniken auf. Die eine Art ist strenger, vornehmer und sorgfältiger; es ist dies die erste Manier, die er in den Kartons anwandte, die vor 1780 entstanden sind. Als Musterbeispiel hierfür sei der sogenannte „Töpferwarenhändler" angeführt. Als Goya dann die nach diesen Entwürfen ausgeführten Gobelins sah, änderte er die Technik, indem er alles leichter hinsetzte, die Kompositionen vereinfachte und zartere Farben wählte. Diesem Typ entspricht vollkommen der „Hampelmann", der uns hier beschäftigt. Goya schuf diesen Karton 1791 zusammen mit dem „Blindekuhspiel", die beide für das Schlafzimmer der Infanten im Schloß El Pardo bei Madrid bestimmt waren. Außerdem entwarf Goya als Supraporten für diesen Raum zwei kleinere Darstellungen: „Die Jungen auf dem Baumstamm schaukelnd" und „Das Kind mit dem Lamm". — Goya hat hier wieder einmal in glücklichster Weise eine der reizvollen Madrider Volkssitten verewigt. Diese vier lustigen jungen Mädchen, die da draußen am Ufer des Manzanares eine große Puppe prellen, sind überaus lebendig und anmutig wiedergegeben. Wie andere Werke des Künstlers aus dieser Zeit, wirkt das Ganze neu und kühn. Man hat schon geäußert, Goya habe diese Komposition vielleicht aus französischen Arbeiten entlehnt. Wir können diese Ansicht nicht teilen. Natürlich besitzt dieses Werk gewisse Beziehungen zu französischen Bildern, die einen ähnlichen Vorwurf behandeln, aber das liegt in der Gleichzeitigkeit, in der allgemeinen Vorliebe für diese Stoffe begründet; vor allem jedoch ist die Behandlung des Ganzen bei Goya völlig von der bei den französischen Meistern verschieden. Der spanische Geist kommt bei Goya stets unverfälscht zum Ausdruck. Und gerade hier spürt man, daß der Schöpfer dieser Typen, der Maler solcher Szenen einige Jahre später der Meister wurde, der die spanische Kunst, die seit fast einem Jahrhundert schlief, ja zugrunde zu gehen drohte, endlich wieder zu neuem Leben erweckte, der als eine kraftvolle Persönlichkeit den Ruhm der spanischen Kunst mehren half. — In der Reihe der Entwürfe des Künstlers für die Madrider Gobelinmanufaktur trägt dieser die Nummer 42. Es ist einer der letzten, die Goya zu diesem Zweck ausgeführt hat.

A. de Beruete y Moret



Diego Velazquez

(1599—1660)

Reiterbildnis des Infanten D. Baltasar Carlos

Leinwand; 209×173 cm

Madrid, Prado

Der Infant D. Baltasar Carlos, Sohn Philipps IV. und dessen erster Gemahlin, Doña Isabel de Borbon, und Erbe des spanischen Königsthrones, ist recht häufig von Velazquez gemalt worden. Aber so sehr gelungen auch alle diese Porträts sind, — das hier wiedergegebene Reiterbildnis ist doch vielleicht dasjenige, das die glücklichste Inspiration des Künstlers offenbart und unter den Händen des Meisters nicht nur ein großes Kunstwerk, sondern eines der eigenartigsten Kinderporträts geworden ist, die wir kennen. Das Modell war, ganz abgesehen von seinem hohen Rang, wegen seiner Anmut und Schönheit eines so großen Malers wohl würdig. Das unschuldige Kindergesicht verrät eine sehr rege Intelligenz. Der allzufrühe Tod dieses Prinzen, der ein Nachkomme Kaiser Karls V. und — durch seine Mutter — ein Enkel Heinrichs IV. von Frankreich war, bedeutete für Spanien einen schweren Verlust. Durch sein vorzeitiges Hinscheiden fiel später der spanische Thron an Karl II., dem zweifelsohne die nötige Befähigung zum Herrscher fehlte, die, wie man wohl behaupten darf, Baltasar Carlos in reichem Maße besessen hätte. — Auf unserem lichtstrahlenden Bild zeigt uns Velazquez den Prinzen im Alter von etwa fünf Jahren als munteren Reiter auf einem andalusischen Pony, den Kommandostab in der Rechten, über ein Brachfeld galoppierend, mit der Sierra de Guadarrama im Hintergrund. Man versteht es nach diesem lebensvollen Porträt wohl unschwer, daß die hier dargestellte Persönlichkeit einen Schimmer von Freude und Hoffnung, einen Lichtstrahl für den sonst so unglücklichen, traurigen Hof des vierten Philipp bedeutete. — Das Gemälde gehört der zweiten Periode des Künstlers an, das heißt der Zeit zwischen seinen beiden italienischen Reisen (1630—1649). Vergleicht man es mit den vor 1630 entstandenen Arbeiten, wie z. B. mit den „Trinkern“, so wird man rasch die großen Fortschritte erkennen, die der Künstler inzwischen gemacht hat, und sehen, wieviel brillanter das Kolorit, wie lebendiger die ganzen Töne, wieviel größer die Harmonie inzwischen geworden sind. Die ganze Technik ist breiter geworden, hat an Einfachheit gewonnen, ohne an Genauigkeit in der Zeichnung zu verlieren. In dieser Zeit kommen nun auch die so eigenartig behandelten Hintergrundslandschaften bei Velazquez auf. Schließlich sei noch bemerkt, daß die Palette des Künstlers — vielleicht durch den Einfluß der Werke Grecos, die er ja gut kannte — reicher geworden ist; man beachte nur die verschiedenen grauen Töne und die mattrötlichen Farben in der Karnation. A. de Beruete y Moret



Tiziano Vecellio

(1477—1576)

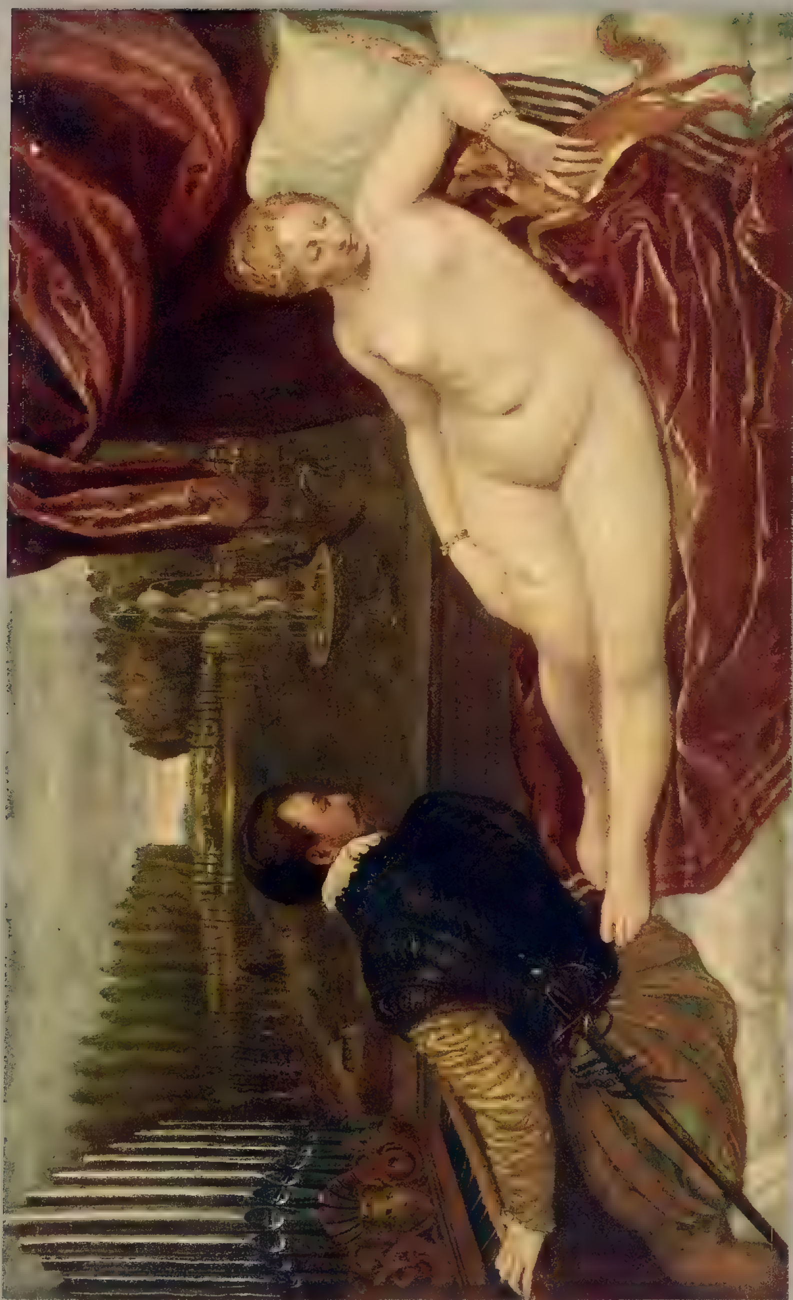
Venus mit dem Orgelspieler

Leinwand; 136×220 cm

Madrid, Prado

Das große Kunstverständnis, das Karl V. und Philipp II. besaßen, hatte sich nicht au Philipp III. übertragen. Auch der junge Philipp IV. war anfangs kein so leidenschaftlicher Kunstenthusiast, wie er es später — nicht ohne den Einfluß des Velazquez — geworden ist. Als Karl Stuart auf der Brautschau in Madrid weilte, wo ihm einige Gemälde besonders gut gefielen, verehrte ihm Philipp drei seiner schönsten Tizians, von denen jedoch Karl nur einen mitnahm. Ein tragisches Geschick fügte es fast ein Vierteljahrhundert später, daß Philipp aus dem Nachlaß des hingerichteten englischen Königs einen Tizian erwerben sollte, der zu den besten Stücken der reichen Tiziansammlung des Prado gehört: die Venus mit dem Orgelspieler. Dieses Meisterwerk, wofür einst Karl I. 2500 Pfund geboten worden waren, erwarb Alonso de Cardenas für Philipp um 165 Pfund. Für wen einst Tizian dieses Bild geschaffen hat, wissen wir nicht mehr genau, es war aber wohl einer seiner fürstlichen Gönner, der für Musik und Frauenschönheit in gleicher Weise schwärmte. Tizians Schöpfungen sind wie selten andere Werke in verschiedenster Weise ausdeutbar. Wir erinnern nur an die „Himmlische und irdische Liebe". Hier möchte man sich denken, daß der Künstler eine Paraphrase über das Thema „Das Ideal und das Leben" oder „Traum und Wirklichkeit" hat malen wollen. In einem Prunkgemach, das sich weit gegen einen großen Park mit rauschendem Springbrunnen öffnet, spielt ein Edelmann seinem Idol bald jubelnde, brausende Hymnen, bald zärtlich flehende, zitternde Melodien auf der Orgel vor, inspiriert von der Schönheit seiner Angebeteten, deren bloße Nähe ihn — der von ihr abgewendet sitzt — glücklich macht. Da — ein störendes Geräusch, der Musikus blickt sich um und erblickt den Störenfried: einen kleinen Hund, mit dem die holde Dame sich amüsiert, mit dem zu spielen ihr ein ebenso angenehmer Zeitvertreib zu sein scheint, wie der Musik ihres Kavaliers zuzuhören. Wollte Tizian damit den Wesensunterschied der Geschlechter kennzeichnen: die tiefe, ideal angelegte Natur des Mannes und das oberflächliche, spielerische Wesen der Frau? oder nur dieser Frau mit den vollen göttlichen Formen, die sich da gleich Venus auf üppigem Pfühle lagert. Die Haltung dieser „Venus" ist völlig die gleiche wie die der „Venus mit dem Amor" in den Uffizien, die um 1545 entstanden ist. Eine Variante der „Madrider Venus", die ebenfalls der Prado besitzt, ist eigentlich eine Kompilation unseres und des Florentiner Bildes. Denn die Venus wird hier gleichfalls von Amor begleitet, das Motiv des Hündchens ist weggefallen. Ob Tizian an der Variante wirklich selbst Anteil hat, möchten wir dahingestellt sein lassen. Ganz abgesehen davon, daß das Ganze durch das Fehlen des Hündchens einen Hauptreiz eingebüßt hat, nicht mehr so verständlich ist, wirkt auch das Bild überhaupt flauer. Der Orgelspieler ist hier ein noch ganz junger Mensch, der kaum flügge geworden ist; die Landschaft ist bedeutend kleinlicher behandelt. — Die „Venus von Madrid" ist überaus bezeichnend für Tizians Frauenideal. Es ist nicht der schlanke, mädchenhafte Körper, wie ihn Giorgione in seiner Dresdener Venus verherrlicht hat, sondern der voll, fast üppig entwickelte Frauenleib, den Tizian in den verschiedensten Stellungen verherrlicht hat: ruhend wie hier, wo alle Glieder sich dem Beschauer darbieten, dann aber auch in lebhafter Bewegung mit starken Überschneidungen wie in den verschiedenen Danaedarstellungen, wovon der Prado ja auch ein ausgezeichnetes Exemplar besitzt.

August L. Mayer



Francisco Goya

(1746—1828)

Szenen vom 3. Mai 1808 (Die Erschießung)

Leinwand; 266×345 cm

Madrid, Prado

Man wird wohl nicht abstreiten, daß Goya, der doch Zeuge des furchtbaren und erbitterten spanischen Unabhängigkeitskrieges gegen die Napoleonische Invasion war, weder mit seinen Pinseln, noch mit der Radiernadel die ganze Größe jenes Verteidigungskampfes auszudrücken verstanden hat, den ein armes, schlecht organisiertes Volk mit Heldenmut gegen einen mächtigen, ja für unbesieglich geltenden Eindringling geführt hat. Goyas melancholisches Gemüt, sein pessimistischer Sinn waren unzweifelhaft die Ursache, daß er in jenem Kampf nur die schrecklichen Seiten sah, die jeder Krieg mit sich bringt, zumal wenn er unter so ungleichen Bedingungen geführt wird. So hat er denn in seinen Schöpfungen nicht die Helden und die Siege verewigt, sondern die Szenen des Opfers, der Verzweiflung, des Todes, des Grauens und Schreckens dargestellt, und zwar in einer unheimlich lebendigen Weise, von stärkstem Realismus und finsterer Leidenschaft erfüllt. Die Folge von Radierungen, die er unter dem Titel *„Los desastres de la guerra"* herausgegeben hat, sind das Hauptbeispiel hierfür. Unter den Gemälden Goyas, die Szenen aus jenem Kampf darstellen, sind die beiden im Prado besonders interessant, da sie die eindrucksvollen Ereignisse zum Gegenstand haben, die sich am 2. und 3. Mai 1808 in Madrid abgespielt haben. — Die Spanier hatten das Einrücken der Napoleonischen Truppen geduldet, da sie angeblich als Freunde und unter dem Vorwand, Portugal angreifen zu wollen, gekommen waren. Am 2. Mai 1808 begriff man endlich die volle Wahrheit, nämlich daß man es mit einer richtigen Besetzung Spaniens durch die Franzosen zu tun hatte. Da schlug man denn in Madrid sofort los, um die Freiheit zu wahren. Im Artilleriepark und auf der Puerta del Sol, Madrids Mittelpunkt, wurde heftig gekämpft und viele Franzosen fielen. Allein Murat übte furchtbares Strafgericht an denen, die er Verräter nannte. Viele wurden verhaftet und vor ein Kriegsgericht gestellt, meist unter falschen Anschuldigungen. In dem weiten Hofraum des Hauses des Prinzen Pius in der Umgebung von Madrid fanden die ganze Nacht des 3. Mai und am folgenden Morgen ununterbrochene Füsilierungen Verurteilter statt. Diesen Moment hat nun Goya für seine Darstellung gewählt. Noch ist es Nacht. Eine Laterne nur beleuchtet gespenstisch die schaudervolle Szene. Das Bild ist mit größtem Feuer gemalt. Überall bemerkt man noch Korrekturen in der Komposition wie in der Zeichnung. Im Ausdruck ist es unübertrefflich, das Ganze ist von einer unheimlichen Dringlichkeit, von einem furchtbaren Realismus, der das Grauenvolle der Verzweiflung, die Schrecken des Krieges und des Todes mit nicht zu überbietender Schärfe wiedergibt.

A. de Beruete y Moret



Raffael

(1483—1520)

Bildnis des Kardinals
Scarramuccia Trivulzio

Holz; 78×61 cm

Madrid, Prado

Kein Bildnis genießt solchen Ruhm wie das der Gioconda, Lionardos Mona Lisa. Trotz der überaus mäßigen Erhaltung ist dieses Werk Tausenden ein tiefes Erlebnis geworden, denn die Gioconda besitzt eine nicht nur eigenartige, sondern eine geradezu dämonische Lebendigkeit, und der persönliche Konnex, in den sie sich mit dem Betrachter stellt, ist für manchen, der vor diesem bald lockend lächelnden, bald liebenswürdig die Miene verziehenden, bald abweisend spöttisch dreinschauenden Frauenbildnis Stunden und Stunden zugebracht hat, verhängnisvoll geworden. Zu diesem Bild nun mit seiner Darstellung des Rätsels Weib gibt es ein Gegenstück. Daß es nicht so bekannt ist, rührt daher, daß es sich nicht im Zentrum der Kultur, sondern jenseits der Pyrenäen seit Jahrhunderten befindet. Wer es aber gesehen hat, ist voll Bewunderung, Begeisterung und Erregung gewesen, und mancher hat durch dieses Bild den Weg zu seinem Autor zurückgefunden. Wir meinen das Kardinalsporträt von Raffael im Prado. Wer der Kirchenfürst eigentlich ist, wissen wir nicht bestimmt. Man hat in ihm den Kardinal Alidosi vermutet, den Kardinal Bibbiena zu sehen geglaubt, den Namen Alibrandi genannt. Bisher hatte die Bestimmung auf Alidosi die größte Wahrscheinlichkeit für sich, es ergab sich jedoch wegen der Entstehungszeit eine erhebliche Schwierigkeit, da Raffael diesen Kardinal bereits vor 1511 hätte gemalt haben müssen, wogegen der überaus reife Stil des Werkes ganz entschieden spricht. Das Gemälde stammt unzweifelhaft aus den letzten Lebensjahren des Meisters, und die neueste Bestimmung des Porträtierten auf den Kardinal Trivulzio durch Hymans wirkt nicht nur ikonographisch völlig überzeugend, sondern bestätigt die Ansicht über die Entstehungszeit vollkommen. Scarramuccia Trivulzio, der 1508 Bischof von Como geworden war, wurde 1517 der Kardinalspurpur verliehen. Raffael hat also diese interessante Persönlichkeit in der spätesten, reifsten Zeit seines kurzen Lebens porträtiert. Das Stück ist ausgezeichnet erhalten. Die Farben leuchten mit köstlicher Frische dem Beschauer entgegen. Und der Kopf — er scheint zu leben. Bald glaubt man mit diesem hohen geistlichen Würdenträger in einer der vatikanischen Stanzen zu sitzen und den gewiegten Diplomaten kühl und sehr überlegt über politische Dinge reden zu hören, bald wandelt man mit ihm durch die Loggien und vernimmt sein geistreiches Geplauder, bald belauscht man ihn in seinem Studierzimmer mit einem guten Freund, wo er mit spöttischem Lächeln über verschiedene und verschiedenes ironische Bemerkungen oder gar *chronique scandaleuse* macht. Kurzum, der ganze Mensch enthüllt sich uns — oder verschließt sich auch vor dem Besucher, je nachdem welcher Laune der hohe Herr ist. Ein faszinierendes Porträt, ein fast dämonisches Werk, das unsere Pulse rascher schlagen läßt, uns packt und uns auch zwingt, Raffael das Prädikat zuzuerkennen, das ihm seine unbedingten Bewunderer von jeher gegeben haben: göttlich.

August L. Mayer



Verfasser: Pinder Wilhelm

Titel: Mittelalterliche Plastik Würzburgs

u. 56 Tfln.

Kabitzsch Lpzg. ^{2} 1924

brosch.

Zahl der Bände: 1

Regal:

Fach:

